

# PENSAR O SENTIR DE HOJE MUTAÇÕES DA SENSIBILIDADE ESTÉTICA\*

*Adriana Veríssimo Serrão*

Universidade de Lisboa

## 1. Do sentir nos nossos dias

Um qualquer olhar que dirija a sua atenção sobre a situação cultural das últimas décadas notará a multiplicação de produções artísticas e eventos sociais de índole estética que não se conciliam bem com as estruturas mentais e os esquemas interpretativos habitualmente associados à esfera de significações da obra de arte ou ao campo experiencial da fruição estética. O que poderia significar, numa primeira análise, que o panorama oferecido pelas artes actuais se teria alterado tão rapidamente e o leque das suas manifestações diversificado a um tal ponto, que tanto a nossa capacidade de as pensar como a nossa linguagem se veriam reiteradamente confrontadas com a estranheza perante formas cada vez mais heterogêneas e, nessa medida, difíceis de assimilar e classificar.

O problema contido na situação presente não interessa porém somente a uma sociologia da arte, nem mesmo a uma teoria crítica da arte, uma vez que não se restringe à constatação neutra da mutação das linguagens artísticas, em cuja génese sempre esteve a vontade de pôr em causa caminhos anteriormente trilhados. Nem se trata de comprovar a diversidade dos estilos e das correntes, indícios que são da energia criadora dos artistas e do impulso criativo que os move. Para além do alargamento do âmbito da obra de arte que proporcionaram, linguagens como a fotografia e a banda desenhada ou, mais recentemente, diversas expres-

---

\* Uma primeira versão deste estudo foi apresentada no Ciclo de conferências "Filosofia e contemporaneidade: tarefas da Filosofia no limiar do 3º milénio" (Funchal, 7 e 8 de Abril de 2000), promovido pelo Cine Forum do Funchal em colaboração com o Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

sões em *video* – para referir somente algumas orientações – correspondem ao esforço de explorar os materiais, de pesquisar as capacidades plásticas de suportes não tradicionais, de inventar gramáticas inéditas, podendo ser ainda inseridas numa linha de desenvolvimento intrínseco das artes visuais.

Refiro-me, sim, a novos tipos de solicitação em termos de resposta sensitiva e afectiva que são pedidos ao sujeito por parte do objecto estético e que se enquadram mal nos parâmetros das doutrinas clássicas do gosto.

Notemos algumas facetas destes novos tipos de relação entre sujeito e objecto.

O espectador de televisão é submetido a um fluir incessante de imagens passageiras, que não se podem fixar, sendo ao mesmo tempo percorrido pela sensação de lhe escapar esse fluxo fugidio, que procura no entanto preservar recorrendo a diversas técnicas de gravação. Televisão e *video* cumprem neste caso funções antagónicas, mas complementares: naquela domina a velocidade das mensagens e a incapacidade de as reter integralmente; neste, a possibilidade de reordenar a sequência inicial das imagens, recompondo um percurso originariamente fugidio para que permaneça e seja conservado na memória. O *video* pode mesmo substituir a experiência do visionar televisivo directo, dada a possibilidade de gravar um programa mesmo sem o ter visto, funcionando o aparelho como uma provisória memória substitutiva anterior à percepção real. Mas tanto a percepção da imagem televisiva como a memória que a fixa não estão a observar nem a guardar recordações de cenas efectivamente vividas, mas a observar e a reter virtualidades.

Estaríamos a assistir a uma alteração da experiência perceptiva da realidade, a par de uma mutação profunda da própria realidade. Coisas e imagens, realidade vivida e realidade artificial, coexistem e interpenetram-se a um ponto que faz prever a iminente fusão de ambas numa outra dimensão em que o virtual se poderá tornar ele próprio em “natural”. Além de veículo de mensagens e instrumentos de comunicação, os meios tecnológicos ganharam autonomia, tornando-se eles mesmos em objectos de arte. A arte cibernética usa e expõe a tecnologia como uma linguagem própria, precipitando a multiplicação vertiginosa das imagens a uma velocidade delirante, praticamente inapreensível, e desenvolvendo uma sensibilidade de tipo apocalíptico, que não só se acostuma à coexistência do natural com o virtual, mas tende a inserir a realidade natural na esfera virtual, como esta fosse tão-só uma das suas zonas<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Exemplificativas desta orientação são grande parte das actividades experimentais patentes na Exposição “Cyber 99” (Lisboa, Centro Cultural de Belém) e no “Festival Atlântico 99. Sensibilidade Apocalíptica” (Lisboa, Galeria Zé dos Bois).

Outro dos caminhos mais perseguidos, e certamente uma das linhas de força das artes nas últimas décadas do século XX, diz respeito à utilização, levada a limites impensáveis, do corpo humano. Não já aquele corpo esteticizado e idealizado que foi eleito como objecto de figuração por uma longa tradição da representação do nu. Nem o corpo expressivo, matriz das artes performativas, como o teatro ou a dança. Nem mesmo o corpo, ao mesmo tempo sujeito e obra, da *performance*, na qual o artista é a matéria-prima sobre a qual trabalha e a obra que se dá aos outros, mas que se esgota no instante fugaz do seu próprio aparecer.

É, sim, o corpo-feito-objecto, destituído de identidade e vida própria, manipulado pela análise experimental da ciência e da anatomia ou pelos procedimentos da medicina legal. É o corpo exposto no campo de concentração e nos lugares de massacre, onde a vida cede o lugar à morte, a beleza ao disforme, a perfeição ao sofrimento, a harmonia ao desmembramento. A exploração ilimitada do corpo como tema obsessivo encontra o seu auge na oferta como espectáculo da sua própria mutilação, seja na desnecessária série de intervenções plásticas a que voluntariamente se submete ou quando se oferece como cobaia de um “corpo a vir”, entregando-se à transfiguração desumanizante num ciber-corpo implantado de eléctrodos<sup>2</sup>.

Se não estamos perante meros projectos disseminados, que poderiam ser ignorados ou simplesmente relegados para o campo do não-artístico, mas face a propostas generalizadas e consistentes que suscitam respostas positivas de adesão e para as quais existe público, o problema encerrado nestes breves exemplos, todos eles amplamente documentados em exposições recentes de grande divulgação<sup>3</sup>, constitui um dos maiores desafios que se coloca presentemente à Estética filosófica e ao qual ela não deve ficar indiferente.

Precisando melhor. No campo reflexivo em que se desenvolve, a Estética não procura um juízo sobre o valor objectivo da obra de arte

<sup>2</sup> Aludidos aqui são, respectivamente, os trabalhos auto-experimentais de Orlan e Sterlac. Para uma reflexão sobre estes casos e, em geral, sobre a objectualização contemporânea do corpo, v. Cristiana V. SIMÃO, “*Mens Sana in corpore sano?* Reflexões sobre o enigma do corpo”, *Philosophica*, Lisboa, 9 (1997) 207-223.

<sup>3</sup> A exposição “O Século do Corpo” (Lisboa, Culturgest, 1999) sintetizou as principais tendências do entendimento do corpo na arte do século XX, desde a sua estilização ainda enquanto todo coeso até às diversas vias da sua fragmentação, como sejam a exploração radiológica dos órgãos e microscópica das células como formas de auto-retrato. Um exemplo-limite oferece-o a exposição itinerante de plastinados do médico Günther von Hagen, de Heidelberg, realizados a partir de corpos reais de pessoas mortas, provocando a ambiguidade entre preparados anatómicos destinados ao ensino da anatomia externa e interna e a cuidada exibição como objectos de arte (“*Körperwelten. Die Faszination des Echten*”, Berlim, 2001).

enquanto tal (tarefa mais própria da teoria crítica da arte), mas considera-a na sua validade estética, como objecto que possui a capacidade de interpelar o sentimento, de despertar a adesão, ou seja, de suscitar o efeito estético. E não obstante a dificuldade que existe em pensar o nosso tempo enquanto presente multiforme que parece escapar a toda a conceptualização, a Estética deverá sentir-se solicitada por tais fenómenos, sob pena de separar com excessivo rigorismo e precipitação a cultura e a ignorância, a cultura erudita e as subculturas marginais, incorrendo no preconceito de um conservadorismo caduco indiferente a uma parte importante da vida que, fora dela, continua a pulsar.

Poderá a Estética, enquanto doutrina compreensiva do sentir, assimilar estas mutações da sensibilidade e integrá-las em categorias englobantes, numa perspectiva que, por um lado, esclarece o curso evolutivo das artes, mas que, por outro lado, e sobretudo, aprofunda o conhecimento da natureza humana, o *ser* do humano, e pode mesmo ajudar a entender o sentido que os homens imprimem à sua existência?

Serão estas formas de sentir, de gostar, indicadores de uma alteração enriquecedora das experiências humanas, já que desvendam modalidades ainda latentes da sensibilidade, ou pura e simplesmente sintomas de crise e eventos passageiros que a filosofia poderá ignorar?

Serão as experiências da temporalidade efémera, da realidade virtual, do fascínio pelo monstruoso, pela deformidade, pela crueldade, *ainda* experiências estéticas, ainda compreensíveis à luz das categorias clássicas, ou será que patenteiam uma crise de identidade humana e confirmam o seu carácter inteiramente problemático?

É objectivo do presente estudo questionar a Estética filosófica sobre estes problemas, recorrendo, no leque de categorias que têm procurado lançar luz sobre a actualidade<sup>4</sup>, a algumas das mais consistentes orientações contemporâneas, elaboradas todas elas na última década do século XX, que confrontam o sentir da nossa época com o de épocas passadas e conjugam a análise descritiva com uma visão prospectiva da esteticidade.

---

<sup>4</sup> Um panorama dos mais recentes ensaios de categorização estética é oferecido na colectânea *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, Reclam, 1990. Destacaria, deste conjunto, as propostas de Hannas Böhringer, que substitui a separação tradicional entre o claro e o escuro pelo “claro-obsuro” e de Shuhei Hosokawa, que sintetiza a associação de velocidade e efémero na noção de “efeito *walkman*”. Nos restantes textos aqui coligidos surgem diversas versões do tema da separação e da dissociação como sendo o traço mais decisivo do nosso tempo – o “sujeito fractal” de Jean Baudrillard, o “aleatório” de Daniel Charles, o “instante” de Jean-François Lyotard, a “fragmentação e desapareição” de Paul Virilio – além da “ecologia da destruição” proposta por Walter Seitter.

## 2. A configuração kantiana do gosto: sentir é pensar

Para ver mais claro nesta difícil tarefa, comecemos por recordar os contornos do gosto clássico, tal como foram estabelecidos por Kant na *Crítica da Faculdade de Julgar*, a obra que inaugura a modernidade estética ao sublinhar a especificidade do sentir e a sua autonomia relativamente à esfera do conhecimento e à moralidade. Prazer (ou desprazer) são experiências essenciais de cada sujeito que se podem vivenciar independentemente da função cognoscitiva ou do valor moral dos objectos com os quais ele se relaciona. E só no caso de esta independência se verificar se pode falar de prazer estético, ou seja, do puro prazer vivido em si mesmo e por si mesmo. Porém, ao defender a autonomia do gosto, Kant acentua simultaneamente diversas exigências associadas à experiência estética autêntica: a *reflexão*, a *liberdade* e a *comunicabilidade*.

O sentir estético nasce de uma ligação entre a faculdade de sentir e a faculdade de reflectir, exprimindo um dinamismo mental das faculdades do ânimo pelo qual se distingue de qualquer simples impressão de afecto obtida como resposta automática à acção de estímulos exteriores. Sentir é também pensar, sendo o prazer esse mesmo movimento interior pelo qual o sujeito procura compreender o objecto, conferir-lhe sentido, dotá-lo de inteligibilidade. Há por isso uma fruição serena na atitude contemplativa, um deleite na atenção demorada que é dedicada ao objecto e que se vai intensificando, num crescendo, como sensação de pacificação e harmonia interior – “nós demoramo-nos na contemplação do belo, porque esta contemplação se fortalece e reproduz a si própria”<sup>5</sup>.

Daí que a contemplação seja expressiva, é actividade e espontaneidade, distinta da passividade resultante de uma impressão passageira, e o gosto um lento saborear das coisas sensíveis. A contemplação exige uma temporalidade distendida, precisa de calma bastante para que a sensação de novo que a suscitou se mediatize e complexifique. Feita de cadências lentas, a situação estética é avessa à rapidez do espanto (*Verwunderung*), à dúvida que começa por contrair e suspender o observador mas cessa assim que o fenómeno é integrado num quadro de determinação que o identifica e conceptualiza. A admiração (*Bewunderung*), por sua vez, é “um espanto que está sempre a voltar, apesar do desaparecimento dessa dúvida”<sup>6</sup>. Ela tem, como o espanto, origem num momento inicial de surpresa face a um objecto da intuição, mas o inédito e a novidade per-

<sup>5</sup> “Wir weilen bei der Betrachtung des Schönen, weil diese Betrachtung sich selbst stärkt und reproduziert [...]” KANT, *Kritik der Urteilskraft* § 12, Ak. V, 38.

<sup>6</sup> “[...] Bewunderung aber ist eine immer wiederkommende Verwunderung, ungeachtet der Verschwindung dieses Zweifels.” *Kritik der Urteilskraft* § 62, Ak. V, 277.

sistem nela como motivo de encantamento, apelando à nossa reflexão; o efeito de surpresa não pode diluir-se nem o problema ser resolvido numa explicação ou num conhecimento.

A atitude reflexionante processa-se à margem da esfera da determinação conceptual, como uma busca de inteligibilidade imanente ao próprio objecto. Reconheço-o decerto como uma flor ou como uma obra de arte pictórica, não posso porém retirar desse elenco de conhecimentos o sentido profundo que me faz pensar e sentir que “esta flor é bela” ou que “esta pintura é bela” e que me faz estar diante de uma representação estética. A beleza é um *a priori*, mas “sem conceito”, uma síntese cujo fundamento é puramente subjectivo, uma ligação objectivamente indeterminada, entre a representação do objecto e o sentir do sujeito.

Não obstante a ênfase colocada por Kant no sujeito como agente da esteticização, sendo o sujeito estético o ser humano sensível aberto ao mundo sensível, o papel do objecto não é de modo algum descurado. O objecto estético não é um agregado de impressões indiferenciadas, é uma *forma* sensível, uma representação já unificada e sintetizada pela imaginação. Este objecto-forma é responsável pelo despoletar de um encontro que escapa à lógica dos nexos causais. Kant descreve-o falando de um “suscitar” ou um “despertar”, o que significa que a relação estética nunca se coloca em termos de causa e efeito. Nenhum dos termos é causa de um efeito, o que implicaria uma conexão mecânica destituída de liberdade, a sequencialidade temporal de anterior e posterior, mas também, e sobretudo, a dependência do causado relativamente à causa.

A intuição sensível mediatiza-se através de uma reciprocidade dialogante, na reflexão que busca um sentido para uma forma. Sustenta-se num acordo entre a finalidade da forma (do objecto) e a finalidade formal (do sujeito). A relação a fins que a funda como seu princípio *a priori* exprime uma simultaneidade de presenças, uma momentaneidade simultânea, numa palavra, uma harmonia entre dois singulares sentida sem razão de ser conceptual e sem um fim determinado<sup>7</sup>. A intuição imediata torna-se “percepção que reflecte” (*reflektierende Wahrnehmung*)<sup>8</sup>, viragem do contemplador sobre o concreto sensível, acompanhada da viragem sobre si mesmo: na experiência estética o sensível é sentido interiormente como *sentimento*. O prazer mental espalha-se como estado interior anímico e bem-estar corporal, um sentimento vital que realiza a plenitude da harmonia das faculdades entre si e, ao mesmo tempo, da ligação ao corpo, isto é, que, como em mais nenhuma outra experiência humana, recompõe a unidade e a totalidade antropológica<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Cf. *Kritik der Urteilkraft* §§ 11 e 14.

<sup>8</sup> *Kritik der Urteilkraft*, Einleitung VII, Ak. V, 191.

<sup>9</sup> Cf. *Kritik der Urteilkraft*, Ak. V, 332.



Esta autonomia, este reivindicado exercício próprio do sujeito individual, prende-se indissolúvelmente com a afirmação da liberdade. É necessário que a atitude estética seja a manifestação pessoal de uma capacidade singular de ajuizamento e de apreciação, conduzida por cada um a partir de si mesmo, sem se moldar subservientemente a quaisquer normas impostas ou a regras sociais de gosto. A predefinição do que é belo, ou seja, do que deve ser gostado, venha essa imposição do conceito intelectual, do modelo artístico ou de critérios empíricos como a moda, é sempre um entrave à afirmação da escolha singular. Como o é a mescla do agrado sensitivo, ou da emocionalidade, que viciam o juízo de gosto e lhe retiram imparcialidade – “O gosto permanece ainda bárbaro, sempre que precisa da mistura dos atractivos e das emoções para a satisfação, e mais ainda se os tomar como medida da sua aprovação.”<sup>10</sup>

A liberdade do acto de julgar rebate-se sobre o objecto. A liberdade do contemplador torna livre o objecto, libertando-o das condições da objectivação e da referência a um fim objectivo, seja interno como a perfeição, ou externo como a utilidade. O *jogo* é a imagem mais pregnante desta relação livre de dois termos. Há um recreio do sujeito consigo mesmo, liberto do constrangimento, e do objecto não se cuida de saber se é perfeito ou se é útil. Também ele é jogo – jogo de figuras ou jogo das sensações –, que prevalece sobre quaisquer elementos acidentais meramente aditivos como os ornamentos e os atractivos, esteticamente relevantes somente quando integrados como elementos orgânicos da unidade da forma<sup>11</sup>.

Acompanhada de perto pelo entendimento, que permite realizar um reconhecimento mas que busca em vão o conceito e não o encontra, a imaginação é a faculdade chamada a conduzir este jogo com as figuras e as sensações. Cabe-lhe recompor a forma percebida, criando novas possibilidades perceptivas, produzindo uma legalidade indeterminada e livre – “o gosto é uma faculdade de apreciar um objecto em relação à *livre legalidade* da imaginação. Ora, se no juízo de gosto a imaginação tem de ser considerada na sua liberdade, ela não será em primeiro lugar compreendida como reprodutora [...], mas sim como produtora e espontânea (enquanto criadora de livres formas de intuições possíveis)”<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> “Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßtabe seines Beifalls macht.” *Kritik der Urteilskraft* § 13, Ak. V, 38.

<sup>11</sup> *Kritik der Urteilskraft*, Ak. V, 225-226.

<sup>12</sup> “[...] daß er [der Geschmack] ein Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes in Beziehung auf die freie Gesetzmäßigkeit der Einbildungskraft sei. Wenn nun im Geschmacksurteile die Einbildungskraft in ihrer Freiheit betrachtet werden muß, so wird sie erstlich nicht reproduktiv, [...] sondern als produktiv und selbsttätig (als Urheberin willkürlicher Formen möglicher Anschauungen) angenommen [...]” *Kritik der Urteilskraft*, Ak. V, 240.

O *alargamento* (*Erweiterung*) será a imagem que melhor sintetiza a solidariedade de sentimento eajuizamento (*Beurteilung*) na dinâmica da esteticização e cujo termo final é um juízo, momento em que o sujeito individual se abre a outros e a experiência pessoal se torna acto comunicativo. Por isso, segundo Kant, a vivência estética individual não conduzirá ao egoísmo, ao isolamento de cada um na sua esfera privada. Testemunho proferido e declaração pública de um acto pessoal, o gosto é ao mesmo tempo um modo de estar em comum e funda uma maneira alargada de ver o mundo em que os juízos são confrontados e discutidos num espaço de autonomia partilhada e de liberdade conjunta<sup>13</sup>.

Se solicitada a pronunciar-se sobre o gosto de hoje, a doutrina kantiana rejeitaria como fenómenos estéticos puros qualquer tipo de fruição rápida, ou manifestações como o consumo social da arte, ou o sentir provocado pelos meios de comunicação em espectadores desprovidos de gosto próprio ou, pelo menos, não estimulados na capacidade de o revelar. Tal como o carácter pensante e reflexivo subtrai a ludicidade do estético a qualquer confusão com um hedonismo primário, uma vez que acompanha toda a vivência de um elemento crítico e selectivo: o gosto é “uma faculdade de discriminação e de apreciação”<sup>14</sup>.

Por provir de um época histórica centrada no valor da autonomia individual, a fundamentação kantiana da beleza tem sido com frequência considerada como ineficaz para explicar o gosto nas complexas e massificadas sociedades contemporâneas, pretendendo algumas teorias estéticas e artísticas rever-se ou buscar preferentemente as suas raízes na estética kantiana do sublime. Ao promover na arte valores como o enorme, o incomensurável, o informe ou o ilimitado, a arte dos finais do século XX estaria a superar os caminhos que ao longo de séculos a prendiam à beleza e a circunscreviam à produção das belas formas, e a apropriar-se, finalmente, do poder de criação do excessivo, um atributo que Kant apenas admite nas manifestações naturais. Face a uma natureza inteiramente humanizada e finitizada que careceria definitivamente desse poder, a arte assumiria doravante sozinha o privilégio de produzir e suscitar a impressão de infinitude.

Mas nesta filiação procurada, esqueceu-se o elemento mais relevante que Kant empresta a esta vivência – o desprazer e a impotência sensível preparam o contemplador à elevação espiritual, ou seja, o sublime apenas pode emergir da conjunção do sentimento estético com o sentimento moral.

---

<sup>13</sup> Cf. *Kritik der Urteilskraft* §§ 40 e 57.

<sup>14</sup> *Kritik der Urteilskraft* § 1, Ak.V, 204.



Diversamente da experiência do belo, que funda uma síntese harmônica entre sujeito e objecto e consolida um elo entre homem e mundo, a experiência do sublime é bem mais complexa, uma vez que a capacidade humana de apreensão, finita e limitada, se confronta com manifestações da natureza que a transcendem pela magnitude ou pela excessividade da força. Sublime refere um sentimento que se desencadeia frente à infinitude evidenciada por aqueles objectos que nos surgem ou como incomensuravelmente grandes ou como extraordinariamente poderosos. A beleza transcorre na horizontalidade do semelhante, o sublime implica verticalidade, a submissão respeitosa perante algo de superior. Há, pois, na base da vivência estética do sublime um inevitável conflito entre o finito e o infinito que desencadeia a sensação de desconforto e desarmonia do homem face aos grandiosos ou temíveis espectáculos do mundo.

O sentimento de pequenez ou de esmagamento face à infinitude exterior é porém somente uma das faces da vivência sublime. A impotência e humilhação da sensibilidade não é ainda o sublime, mas ainda e só a preparação de um clímax que acontece quando o infinito visível fora de nós é substituído pela presença do infinito em nós, ou seja, pela consciência da superioridade espiritual da razão prática – “Assim, a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas apenas no nosso ânimo, na medida em que podemos tornar-nos conscientes de sermos superiores à natureza em nós, e daí, à natureza fora de nós”<sup>15</sup>.

Fora do âmbito da experiência estética ficam os casos de exposição da grandeza enquanto tal, como sucede no *monstruoso* (*Ungeheuer*), a grandeza que ainda pode ser contida num conceito mesmo que pareça desconforme à ideia de um fim, ou no *colossal* (*Kolossalisch*), uma grandeza de tipo conceptual que dificilmente encontra uma apresentação sensível adequada<sup>16</sup>, que não exigem o esforço da imaginação para produzir esquemas novos, mas tão-só o ajuste teórico entre a faculdade de julgar e os conceitos. Fora do âmbito da experiência estética fica igualmente a exposição da fealdade desprovida de elaboração formal, ou seja, os casos de seres ou situações naturais que causam repugnância (*Ekel*) e que a arte se limita a reproduzir exactamente como existem na natureza<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> “Also ist die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserm Gemüte enthalten, sofern wir der Natur in uns, und dadurch auch der Natur [...] außer uns, überlegen zu sein und bewußt werden können.” *Kritik der Urteilskraft* § 28, Ak. V, 264.

<sup>16</sup> *Kritik der Urteilskraft* § 26, V, 253.

<sup>17</sup> *Kritik der Urteilskraft* § 48, V, 312.

### 3. Uma Estética depois do “fim das vanguardas”

No seu livro *Homo Aestheticus*, Luc Ferry constrói uma interpretação da actualidade à luz da história dessas entidades indefiníveis, mas fundamentais na formação do gosto, que são as *vanguardas*. Como se sabe, a extraordinária mutação das artes que se operou desde o final do século XIX e atravessou a primeira metade do século XX deveu-se em grande medida a movimentos de ruptura com as formas anteriormente tomadas como adquiridas, procurando cada género artístico depurar a sua linguagem de elementos acessórios e encontrar a essência que lhe seria própria. Deste esforço de recuperação da genuinidade e pureza nasceram as grandes tendências que, nas artes plásticas, deram origem à arte não-figurativa, ao futurismo ou ao cubismo e que, na música, fizeram surgir a exploração de estilos como o atonalismo e a dissonância. Uma vanguarda incarna o desejo do novo e entende-o como um corte radical com o passado, uma ruptura porém deliberadamente construtiva, uma vez que o acto que põe em causa e destrói estilos considerados retrógrados é somente a outra face da vontade consciente de uma nova construção.

O espírito do vanguardismo poderia, segundo Ferry, identificar-se por alguns aspectos comuns. Por um lado, pela presença marcante da vontade individual de um artista, pela força das ideias de uma *personalidade* criadora que é capaz de estar à frente do seu tempo e de antecipar o futuro. Uma vanguarda possui um chefe-de-fila que a protagoniza e que, por meio dos seus seguidores e admiradores, consegue formar uma elite<sup>18</sup>. A esta componente individualista, que acentua o papel dinamizador de uma figura emblemática na génese de um movimento cultural, haverá que acrescentar a componente objectivista do vanguardismo. Na convicção de que aquilo que se toma vulgarmente como real é demasiado estreito, de que a visão comum do mundo está definitivamente ultrapassada, uma vanguarda introduz uma nova ideia de realidade, noutros termos, um *realismo*<sup>19</sup>, assumindo este acto sempre uma forte consistência

---

<sup>18</sup> “Les trois moments de l'avant-gardisme sont ici clairement articulés: c'est parce que l'artiste de génie est doué d'une *personnalité* qui le place “*en avant*” de son temps – ses admirateurs, qui forment pourtant déjà une élite, ont quelque chose de “compact” – qu'il est voué à la solitude réservée à l'*élite* de cette élite.” Luc FERRY, *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990, p. 279.

<sup>19</sup> “Il nous faut donc distinguer, au sein des premières avant-gardes, entre deux moments divergents, pour ne pas dire contradictoires: d'un côté la volonté – élitiste, historiciste, et “ultra-individualiste” – de rompre avec la tradition pour créer du nouveau radical; mais de l'autre, le projet non moins remarquable de mener l'esthétique classique à son terme, de la conduire à ses limites au nom d'un réalisme nouveau [...]” *Homo Aestheticus*, p. 323.

teórica, como o comprovam os diversos projectos estéticos que os vanguardismos legaram nos seus manifestos. Caberia à arte ampliar os horizontes da realidade, rasgar a estreiteza das visões banais, introduzir novas regras e educar os modos do gosto<sup>20</sup>. A ampliação dos fundamentos e do âmbito da realidade encontra-se muitas vezes consignada na íntima colaboração com a ciência, de que são exemplos a introdução, no surrealismo, do imaginário inconsciente da psicanálise ou da quarta dimensão das geometrias não-euclidianas na música de Schönberg e no cubismo<sup>21</sup>.

As vanguardas inauguraram caminhos e desbravaram corajosamente vias originais, opondo-se, tantas vezes com decidida veemência e mesmo provocação, quer aos academismos escolares quer ao público inculto, mais disposto, num primeiro momento, a rejeitá-las do que a tentar entendê-las. Assumiram-se, segundo uma analogia com a tática militar, como frentes de ataque ao conservadorismo anquilosado das retaguardas e embriões criadores de novas possibilidades que vieram de facto a fomentar o aparecimento de elites informadas e esclarecidas. Em contraste com este potencial criador, Luc Ferry diagnostica na situação presente todo um conjunto de sintomas que reconduz ao fenómeno oposto do *declínio das vanguardas*.

O panorama actual da arte denota um eclectismo que raia por vezes a indiferença, causando a impressão de que tudo já foi explorado ou dito, suscitando as obras sentimentos de desdém quando deveriam fomentar novas tendências, de irritação quando pretendem chocar, como se a função heurística que lhes cabe estivesse à partida condenada. As propostas contemporâneas parecem perder-se no imenso caudal desorientado das produções. O fenómeno das artes parece ter entrado num turbilhão e conduzir a um beco sem saída. A quantidade impera sobre a qualidade. Os gostos mesclam-se num indiferentismo sem orientação e numa perda gradual de rumo para a criação. A indefinição seria o traço característico da época de “declínio das vanguardas”, quando fenómenos de alta qualidade nem chegam a ser reconhecidos e rapidamente se misturam com subprodutos banais, que, pelo contrário, a sociedade mediatizada absorve e consome indistintamente sob o fascínio da celebridade<sup>22</sup>.

Luc Ferry coloca-se no ponto de vista de uma filosofia da cultura e as questões que enuncia e sistematiza ultrapassam o âmbito restrito da

---

<sup>20</sup> “A vrai dire, l’aspect révolutionnaire (“subjectif”) et l’aspect “réaliste” (“objectif”) de l’avant-garde se rejoignent dans un même combat contre le naturalisme traditionnel dénoncé tout à la fois comme oppressif (au regard d’une exigence nouvelle de liberté) et illusoire (au regard d’une exigence nouvelle de vérité et d’objectivité).” *Homo Aestheticus*, p. 314.

<sup>21</sup> Cf. *Homo Aestheticus*, pp. 290 ss.

<sup>22</sup> Cf. *Homo Aestheticus*, pp. 269-273.

situação das artes para convergirem, em última instância, no sentido e destino da nossa civilização – uma cultura que perde a capacidade do insólito acabará fatalmente por estiolar. O fim da inovação seria, numa palavra, o inteiro declínio da civilização. Não opta, todavia, por elaborar mais uma versão do tema do declínio do mundo ocidental ou quedar-se no lamento de uma irreversível crise da cultura.

Identificado embora como a marca epocal que determina o gosto de hoje, há que aceitar que o fim do poder de invenção não é um fenómeno desprovido de causa. A caracterização do presente corresponde, numa abordagem da história das ideias, a uma situação de *pós-modernismo*. Quer seja visto como seu auge ou como sua ultrapassagem, o *pós-modernismo* radica ainda no espírito do modernismo, não sendo mais do que a consumação do projecto de destruição de um centro de referência e o culminar da luta travada contra a uniformidade da norma<sup>23</sup>. O vanguardismo modernista conduziu à destruição total da norma, mas em simultâneo adveio também a perda do poder de negação ou de oposição. Não existindo um padrão de referência, qualquer confronto se torna frágil. Também a oposição se pode tornar cultura oficial e ser absorvida pelos meios do poder – “a rebelião tornou-se procedimento, a crítica retórica, a transgressão cerimónia.”<sup>24</sup>

Daí que se abra uma perspectiva de futuro, mas uma ideia de futuro configurada pelas experiências diagnosticadas de modo crítico. Que não significa qualquer retorno nostálgico ao passado, mas a auscultação nesse passado das nossas raízes e a recuperação do seu sentido mais estimulante – “As ideologias do declínio traduzem mal uma observação justa: já não habitamos um mundo *a priori* comum. Isto não significa, como se crê habitualmente, que não haja mais laço social ou que a atomização e a era das massas sejam o futuro inelutável das sociedades modernas. Simplesmente, a coesão pode doravante residir na interindividualidade (para não dizer a intersubjectividade), não na transcendência de uma realidade cósmica que caberia em partilha à humanidade.”<sup>25</sup> Trata-se então de compreender que a

<sup>23</sup> O *pós-modernismo* pode assumir três significações principais: de culminar do modernismo, de retorno à tradição contra o modernismo e de superação do modernismo; cf. *Homo Aestheticus*, pp. 327-336.

<sup>24</sup> “[...] la rébellion est devenue procédé, la critique rhétorique, la transgression cérémonie.” *Homo Aestheticus*, p. 273.

<sup>25</sup> “Les idéologies du déclin traduisent mal une observation juste: nous n’habitons plus un monde *a priori* commun. Cela ne signifie pas, comme on le croit d’ordinaire, qu’il n’y ait plus de lien social, ou que l’atomisation et l’ère des masses soient l’avenir inéluctable des sociétés modernes. Simplement, la cohésion doit désormais résider dans l’interindividualité (pour ne pas dire l’intersubjectivité), non plus dans la transcendance d’une réalité cosmique qui échoirait en partage à l’humanité.” *Homo Aestheticus*, p. 343.

objectividade segura cedeu o lugar à pluralidade de produções dos sujeitos, que não vivemos mais na segurança reconfortante de uma ordem dada, mas face ao constante desafio de uma ordem ainda por fazer.

Traçado o quadro interpretativo, Ferry não oferece nem uma solução nem um programa, mas identifica com nitidez o sinal da mutação que se exige. Após a apropriação lúcida do passado, a filosofia tem uma palavra a dizer sobre o futuro desejável, e fá-lo mais sob forma de um convite do que de um decreto. A análise das categorias estéticas, enquanto manifestação por excelência da criatividade cultural, permite a passagem para uma reflexão de índole ético-política: o pensamento de uma nova era assente na constituição de um individualismo democrático e de um sentido comunitário diferentes. Uma ética pautada por um individualismo expressivo, rico de conteúdo e de interioridade, em grande parte inspirado na concepção kantiana do sujeito estético como singularidade universal.

É em termos de *exigência* que finaliza o seu livro, formulando a proposta de uma ética modelada pelos ensinamentos da história da estética. Uma ética que saiba reunir numa síntese ainda não dada os três grandes princípios enformadores da tradição que foram sucessivamente proclamados ao longo da história: o princípio aristocrático e de feição clássica da *excelência*, o princípio democrático do *mérito* da época moderna e o princípio pessoal e contemporâneo da *autenticidade*, sendo este último, a expressão pessoal que o nosso tempo reivindica, o pilar dessa síntese. Em suma, uma autenticidade “acompanhada quer da coragem da virtude, quer de uma potência de sedução, logo, quando é a autenticidade de uma riqueza interior cuja manifestação suscita o assentimento ou a admiração de outrem.”<sup>26</sup>

#### 4. O sentir inorgânico na época sensológica

O filósofo da Estética Mario Perniola tem vindo a conduzir uma perspectiva original, ao escolher como material privilegiado das suas reflexões muitos fenómenos de expressão e comunicação típicos da cultura de massas e que penetram o nosso quotidiano, com o fim de detectar as formas de sentir que se lhes ligam.

Música *rock*, realidade virtual, ficção científica, *performances* constituem simultaneamente factos estéticos e manifestações de uma cultura que não trata o ser humano como sujeito, mas visa-o como “coisa

<sup>26</sup> “[...] l’authenticité tend à n’être pas valorisée que lorsqu’elle s’accompagne soit du courage de la vertu, soit d’une puissance de séduction, donc, lorsqu’elle est l’authenticité d’une richesse intérieure dont la manifestation suscite l’assentiment ou l’admiration d’autrui.” *Homo Aestheticus*, p. 362.

que sente”<sup>27</sup>. Em tais fenómenos massificados, a função estética estaria a reduzir-se ao nível de um conjunto de impressões que encontraria nos seus espectadores e fruidores uma espécie de matéria esponjosa capaz de absorver com facilidade todas as sensações e de levar o sentir até à exaustão. Obra e sensibilidade humana comungariam da mesma modalidade de *coisas* no seio de um sentir global exacerbado, traço que permite a Perniola unificar tanto a diversidade cultural e artística, como o tipo de resposta solicitada. Os espectáculos artísticos dão-se essencialmente como “coisas que devem ser sentidas” – são prioritariamente dirigidos a provocar a fruição imediata – e o espectador, “como coisa que sente”, vê-se limitado à função de sentir ou à capacidade de absorção dos estímulos sensitivos por eles causados.

Seguindo o motivo do “apelo do inorgânico” enunciado por Walter Benjamin em *Das Passagen-Werk*, Perniola designa este sentir mínimo mas que se encontra disseminado pela globalidade das formas da vida, de “*sex appeal* do inorgânico”<sup>28</sup>. Esta nova fruição não cabe nos parâmetros da forma, do limite e da harmonia contidos na concepção do gosto da época moderna. Tão-pouco se poderia apressadamente incluir entre os fenómenos de desprazer ou de mau gosto, ou entender simplistamente como subproduto cultural. Não cabe ainda na categoria do sublime, uma vez que o excesso para que apela o sublime da estética clássica conduz à elevação e é percorrido por uma dimensão espiritual e ética; é um excesso de tipo qualitativo, ao passo que a exaustão acumulativa ou quantitativa assume mais a função de catarse psicológica das emoções de indivíduos e grupos. Manifesta antes um *disgusto*, um sentir que está para além da distinção entre prazer e dor e pode atingir um grau de anestesia e saturação mais próximo do mal-estar ou da náusea.

Tal exaltação irrestrita da sensação deve ser, segundo Perniola, motivo da maior inquietação.

Entendido como coisa que sente, o homem é coisa entre coisas. A capacidade de sentir perde vivacidade e selectividade, transformada que é numa “sensibilidade” ou “sexualidade” neutra capaz de tudo assimilar. Cessou aquela estranheza que causa admiração, aquela interrogação que suscita a diversidade das interpretações. Tudo se resolve no instante do efémero, tudo se esgota no aí em que coisas desprovidas de opacidade e densidade se oferecem umas atrás das outras num aparecer estonteante e inteiramente desprovido de mistério. O apelo exagerado a este sentir liberto do pensar e a sua banalização generalizada acabam por converter todo o fazer-se sentir num “já sentido” e conduzir em última instância à exaustão.

<sup>27</sup> “Questa è infatti la grande trasformazione cui siamo testimoni e protagonisti: sentirsi non più Dio, né animale, ma una cosa senziente.” Mario PERNIOLA, *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 1994, p. 8.

<sup>28</sup> *Il sex appeal dell'inorganico*, p. 3.



Perdida a distância e a aura, num universo em que tudo se encontra próximo, demasiado próximo e disponível, sempre ao alcance da mão, a sensibilidade neutraliza-se no seu poder e na sua resposta, podendo o curso veloz do transitório ser compensado unicamente por duas vias. Ou pela multiplicação dos actos pelos quais se sente, numa aceleração do sentir que por sua vez vai reduzindo a esfera humana a um contínuo sentir e um reiterado “já sentido”. Ou pela sua conservação, tentando contrariar o curso irreversível das imagens e dos simulacros que se desvanecem por uma espécie de gesto compulsivo que procura sustentar o instantâneo através da sua fixação, o que explica a difusão dos meios de gravação através da fotografia e sobretudo através das tecnologias de *audio* e *video* que formam os nossos actuais arquivos virtuais, as audiotecas e videotecas.

No universo do inorgânico, as diferenças qualitativas deixam de ter pregnância e significado, tendendo a confundir-se numa matéria nivelada e neutra em que se mesclam indiferentemente o orgânico e o inorgânico, a vida e a tecnologia, o natural e o artificial, o real e o virtual.

A condição humana não poderia estar incólume a esta vertigem.

Exaltado na sua capacidade de assimilar sensações, o homem torna-se um corpo, ao mesmo tempo que este corpo, desprovido de subjectividade, perde humanidade, destituído de órgãos, perde vida, para se tornar uma máquina sensitiva, uma indumentária, um artifício<sup>29</sup>. Situações-limite deste processo oferece-as a ficção científica, onde foi inventado o mundo cibernético paradoxalmente cada vez mais próximo das possibilidades reais, onde a coisa inanimada ganha feição humana, ao mesmo tempo que o homem se torna coisa, e que podem ser ilustradas na figura da “replicante” de *Blade Runner*, de Philipp Dick/Ridley Scott, uma máquina “ainda não humana” que todavia aspira a amar como um humano. Ou, no outro extremo, na figura “mais que humana” do *cyborg*, o futuro de um humano no qual se introduzem as mais diversas próteses, de que se poderiam citar como exemplo emblemático as personagens do filme *Existenz* de David Cronenberg: o humano que se computoriza e o computador que se organiciza.

A música *rock*, particularmente quando é produzida em concertos em enormes estádios desportivos, é outro exemplo da impessoalidade do sentir inorgânico. Aqui, a música não é fruída como via de sentimento ou emoção, mas referida como *som*, ou melhor, como *sound*, o que prova bem a neutralidade e inércia associadas ao acto de “curtir um som”, em vez de “ouvir música”<sup>30</sup>. Uma anestesia inorgânica acentuada pelo apuro electrónico, pela fusão de vozes humanas e sons instrumentais, pelo processo

<sup>29</sup> Sobre a dissociação entre corpo e organicidade, v.: *Il sex appeal dell'inorganico*, pp. 36-46.

<sup>30</sup> *Il sex appeal dell'inorganico*, pp. 82 ss.

tecnológico da distorção e da mistura sonora, dirigido à plateia anónima, uma massa mole e informe que a absorve e onde cada um vive um sentir que é seu e é dos outros, é de todos e de ninguém – “É a sexualidade neutra, não a dor, que fornece a realidade como efeito especial: fingindo que permaneço na dor, é impossível subtrair-me à alternativa entre a dúvida sobre o que os outros sentem realmente e a certeza privada, incomunicável, solipsista de quem diz de si para si: “sou eu aquele que compreende!”. Na sexualidade inorgânica estes problemas caem porque um “sente-se” impessoal toma o lugar das formas do sentir subjectivo.”<sup>31</sup>

Também as artes plásticas exploram, através da proliferação das *performances* e das instalações, a fusão inorgânica de espectador e da obra, numa visão da plástica como exposição permanente de um acontecimento que sucede sob nossos olhos como sobre um palco de teatro<sup>32</sup>. Mas o anonimato de um sentir impessoal espalha-se sobre todas as esferas da existência, disseminado nas formas mais quotidianas, como o consumo de hipermercado erigido em acto estético, a experiência da viagem como deslocação do corpo em espaços anónimos e na estranheza de paisagens plásticas, na subordinação global da esteticidade à sexualidade – “Porque não é a arte, mas apenas a sexualidade que pode fazer ver e sentir a coisa como coisa: o mestre da excitação e do acender-se da sensação é o *sex appeal* do inorgânico, não a esteticidade.”<sup>33</sup>

Nas suas análises, Mario Perniola não se socorre da noção de pós-modernismo. Caracteriza a nossa época como uma *época sensológica* dominada por uma *estetologia* que veio ocupar o papel dominante ocupado nos séculos anteriores, primeiro pela ideologia teórica e depois pela burocracia pragmática. Seguindo um método arqueológico, defende que depois da concentração do mundo no poder das ideias (ou do “já pensado”), seguiu-se, na passagem do século XIX para o século XX, a concentração na eficácia do fazer (no “já feito”). O dramático do monopólio do hodierno “já sentido” (*già sentito*) e da banalização sensológica não estará, no fundo, no apelo ao sentir, uma reivindicação proclamada em filosofias como a de Nietzsche em oposição à insensibilidade intelectualista, mas à hegemonia deste tipo de sentir de que advém um totalitarismo

<sup>31</sup> “La sessualità neutra, non il dolore, ci fornisce la realtà come effetto speciale; fintanto che resto nel dolore, è impossibile sottrarsi all’alternativa tra il dubbio su ciò che sentono realmente gli altri e la certezza privata, incomunicabile, solipsistica di chi dice tra sè e sè: “so io quello che intendo!” Nella sessualità inorganica questi problemi cadono perchè un impersonale “si sente” prende il posto delle forme del sentire soggettivo.” *Il sex appeal dell’inorganico*, p. 167.

<sup>32</sup> *Il sex appeal dell’inorganico*, pp. 135 e 182 ss.

<sup>33</sup> “Perciò non è l’arte, ma solo la sessualità può farci vedere e sentire la cosa come cosa: il maestro dell’eccitazione e dell’accendersi della sensazione è il *sex appeal* dell’inorganico, non l’esteticità!” *Il sex appeal dell’inorganico*, p. 167.

sensocrático que anula e esgota outras capacidades humanas fundamentais, como o pensamento e acção<sup>34</sup>.

Firmemente defendido é o princípio do *fazer-se sentir* (*farsi sentire*), busca e expansão de si, apoiado numa razão forte e num poder selectivo, na capacidade de ser e de escolher por si mesmo. Em suma, num *novo sentir*, feito de sensação inteligente e activa, moldado também pelo cultivo do desejo e da falta que despertam o homem contra todo o perigo de banalização e adormecimento – “Mas que significa fazer-se sentir? Como entender esta singular expressão que une em si mesma as dimensões operativa, receptiva e reflexiva? Acima de tudo, significa actuar sobre si próprio de modo a sair da impassibilidade metafísica e do dualismo entre actividade e passividade. Significa opor à concepção metafísica, que obriga o homem a escolher entre uma dominação que não conhece a alegria e uma afectividade que permanece servil, uma outra possibilidade na qual o fazer e o sentir estão intimamente ligados.”<sup>35</sup>

É necessário restaurar a conexão nuclear da experiência estética com o exercício autónomo do pensamento, dotá-la do elemento de distância crítica, da motivação para a transformação interior e a conversão para o melhor. É necessário, por outro lado, provê-la do elemento de carência e do desejo de vivificação que se preenche com o fazer e o agir. Será pelo restabelecimento de nexos consistentes entre o sentir estético, o acto intelectual e o valor ético da acção que se restaurarão elos vivificante com a existência e se redescobrirá a esteticidade do mundo natural.

Aprender a sentir significa o mesmo que aprender a viver. Um caminho fundado no apelo do presente e do nascimento repetido, feito de uma expressividade que tanto pode assumir a serenidade da contemplação como a vivência inspirada da exuberância e do ardor afectivo – “O fazer-se sentir não tem por isso nada de ruidoso e de provocatório: afirma com simplicidade e com firmeza o carácter imprescindível de uma experiência que não é um mero resto, um resíduo de sensações e afectos mais ou menos remotos, mas que se posiciona a todo o momento na sua plenitude, completude, perfeição.”<sup>36</sup> Numa palavra: que cultive em vez da indiferença o prazer, em vez do enjoo a alegria, em vez do fresesim a sabedoria.

<sup>34</sup> Cf. Mario PERNIOLA, *Del Sentire*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-10.

<sup>35</sup> “Ma cosa vuol dire farsi sentire? Come intendere questa singolare espressione che unisce in se stessa la dimensione operativa, quella ricettiva e quella riflessiva? Innanzitutto vuol dire operare su se stesso in modo da uscire dall'impassibilità metafisica e dal dualismo tra attività e passività. Vuol dire opporre alla concezione metafisica che costringe l'uomo a scegliere tra una padronanza che non conosce la gioia ed una affettività che resta servile, un'altra possibilità nella quale il fare e il sentire sono strettamente congiunti.” *Del Sentire*, pp. 94-95.

<sup>36</sup> “Il farsi sentire perciò non ha nulla di chiassoso e di provocatorio: esso afferma con semplicità e con fermezza l'imprescindibilità di un'esperienza che non è un mero resto, un residuo di più o meno remote sensazioni, ed affetti, ma che si pone in ogni istante nella sua pienezza, compiutezza, perfezione.” *Del Sentire*, p. 96.

## 5. A imagem como enriquecimento do mundo

Ao fundar uma ampla teoria estética de orientação fenomenológica, Martin Seel oferece um importante leque de respostas para as grandes questões tradicionais da Estética, como a compreensão da percepção e da experiência estética, sendo igualmente evidente a preocupação de abordar problemas mais específicos da mutação contemporânea do objecto estético, tais sejam a multiplicação das imagens, incluindo as que são tecnologicamente produzidas.

Fenomenologicamente considerado, o universo estético é incluído na esfera global do *aparecer* (*Erscheinen*), modo pelo qual o objecto real (*Gegenstand*) é acessível ao sujeito – “O aparecer [...] é uma realidade de que todos os objectos estéticos partilham entre si, por mais diversos que de resto possam também ser.”<sup>37</sup> No seu aparecer como acontecimento do mundo, o fenómeno une mundo real e sujeito humano; é o mundo que aparece ao sujeito como objecto (*Objekt*), e lhe aparece sob o modo sensível. Em todo o aparecer, quaisquer que sejam os seus níveis, está sempre em jogo uma *presença* (*Gegenwart*) *real e sensível*. A experiência estética é então uma especial experiência sensível do mundo.

O fio condutor para a elaboração de uma doutrina estética completa encontra-se assim delimitado. Enquanto aparição da realidade, o aparecer é inconfundível com a aparência (*Schein*). Uma estética do aparecer fenoménico parte de pressupostos inteiramente contrários aos das estéticas ilusionistas: começa imediatamente com a aceitação de uma tese realista. Ao mesmo tempo, confere à Estética um âmbito englobante relativamente à filosofia da arte. O objecto de arte interessa-lhe enquanto caso privilegiado mas não exclusivo dos objectos estéticos; aberta fica a exploração da esteticidade do mundo natural e igualmente dos objectos e situações do quotidiano.

Diversamente de outras orientações da fenomenologia que identificam as propriedades do objecto estético a partir da obra de arte esteticizada, Martin Seel inicia a sua descrição com a diferenciação entre percepção estética e percepção empírica, entre as quais não coloca nenhuma separação radical mas apenas uma diferença de acentuação, de tónica – “Todos os objectos estéticos são objectos da intuição, mas nem todos os objectos da intuição são objectos estéticos.”<sup>38</sup> Caracteriza a percepção

---

<sup>37</sup> “Das Erscheinen [...] ist eine Wirklichkeit, die alle ästhetischen Objekte miteinander teilen, wie verschieden sie ansonsten auch sein mögen.” Martin SEEL, *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 2000, p. 9.

<sup>38</sup> “Alle ästhetischen Objekte sind Objekte der Anschauung, aber nicht alle Objekte der Anschauung sind ästhetische Objekte.” *Ästhetik des Erscheinens*, p. 46.

empírica a apreensão *de* uma coisa no interior de uma estrutura de conceitos que identificam uma situação apreendida; a percepção-de (*Wahrnehmung-von*) associa-se à percepção-de que (*Wahrnehmung-daß*); é um perceber *de* qualquer coisa e *de que* é qualquer coisa. O objecto percebido é um indeterminado que se determina; a percepção empírica tem como seu correlato o “ser-assim” (*Sosein*) sensível.

Próprio da percepção estética é a capacidade de percepccionar-como (*Wahrnehmung-als*); ela parte de um percebido já identificado e reconhecido e de cuja determinação mais completa se pode, por isso, afastar para o apreender na profusão das suas qualidades intrínsecas, e não somente naquelas que são importantes para o seu conhecimento – “Uma pressuposição da percepção estética é a capacidade de perceber algo de *conceptualmente determinado*. Com efeito, só quem pode perceber algo determinado, pode afastar-se desta determinidade, ou mais precisamente: pode também afastar-se da *fixação* a este determinar. A percepção de algo *como* algo é uma condição para poder percepccionar uma coisa na profusão inabarcável dos seus aspectos, na sua presencialidade não reduzida.”<sup>39</sup> Posterior ao conceito, porque o pressupõe, e independente dele, porque sai da sua esfera, a intuição estética de Seel integra e interpreta lucidamente o motivo kantiano do “sem conceito” como ponto de partida para o processo de esteticização; não como a ausência de conhecimentos ou uma espécie de ignorância, mas como a não-conceptualização, isto é, a não restrição às operações do conhecimento. Este afastamento é a condição de possibilidade para o acolhimento de uma coisa na sua “indiv dualidade fenomenal”, para encetar o movimento de descoberta dos seus aspectos ainda não aprofundados.

Desviando-se da intuição empírica, cuja vocação é dirigir-se para o intuído a fim de fixar as suas propriedades, a experiência estética resulta numa atitude de consumpção (*Vollzug*) que envolve conjuntamente a duplicidade da referência sensível: por um lado, a referência do sujeito ao objecto e, por outro, a referência do sujeito a si mesmo. Ela permite uma “sinestesia” em que o “sentir de algo como algo” é acompanhado de um “sentir que se sente”, um jogo de presenças que aprofunda a intuição, e que Seel designa de “estadia (*Aufenthalt*) no aqui e no agora”<sup>40</sup>.

Fica fora dos problemas em discussão neste estudo seguir Seel na análise da esteticidade do artístico. Como princípio geral, destaca o

<sup>39</sup> “Eine Voraussetzung der ästhetischen Wahrnehmung ist die Fähigkeit, etwas *begrifflich Bestimmtes* wahrzunehmen. Denn nur wer etwas Bestimmtes vernennen kann, kann von dieser Bestimmtheit, oder genauer: kann von der *Fixierung* auf dieses Bestimmen auch absehen. Die Wahrnehmung von etwas *als* etwas ist eine Bedingung dafür, etwas in der unüberschbaren Fülle seiner Aspekte, etwas in seiner unreduzierte Gegenwärtigkeit wahrnehmen zu können.” *Ästhetik des Erscheinens*, pp. 51-52.

<sup>40</sup> Cf. *Ästhetik des Erscheinens*, p. 62.

carácter auto-apresentativo da obra artística como sua componente mais decisiva: o objecto artístico é aquele que ao mesmo tempo *mostra* e *mostra como mostra*, sendo, entre outros, o suporte, as técnicas, os meios expressivos, elementos enriquecedores da evidência e pregnância da sua apresentação (*Darstellung*)<sup>41</sup>. Interessa-nos sobretudo acompanhar a análise das imagens (independentemente do seu estatuto de artísticas ou não-artísticas) para tentar descortinar em que medida a sua expansão nos dias de hoje é um factor que pode alterar a sensibilidade perceptiva e modificar a relação humana com a realidade.

Seel dedica todo um capítulo às imagens figurativas ou imagens objectivas (*gegenständliche Bilder*) que, ao contrário das imagens mentais, são objectos da percepção entre outros. A imagem objectiva é assim um objecto dado à percepção, sendo revestido, como todo o fenómeno, da mesma fenomenalidade na qual se dá a ver. O universo semiológico das imagens partilha da modalidade fenomenológica do ser-para-nós.

As imagens objectivas são porém signos especiais e possuem características peculiares, como a autonomia, a permanência, a compacticidade e a articulação interna (sintáctica e semântica). Entre os seus traços mais relevantes destacam-se os seguintes: a) a *referência* a algo de que a imagem é imagem e da qual se distingue; b) a *visibilidade numa superfície*: o que a imagem refere é visível na sua superfície; c) esta superfície define o espaço próprio do acontecer imagético, a *espacialidade frontal* (*von vorn*)<sup>42</sup>. Ao contrário dos objectos da plástica, que coexistem no mesmo espaço real ocupado pelo corpo do contemplador que se pode mover em torno deles, o acontecer presentificativo da imagem dá-se sobre a superfície dela e apenas é visível de frente para o observador.

Também ao contrário dos reflexos produzidos por um ser no espelho, que só são reflexos em simultâneo com a presença física do modelo, a imagem (por exemplo, a fotográfica ou a cinematográfica) é dotada de permanência. Por isso, a esta luz, as imagens não são duplos nem réplicas, nem vestígios de um objecto real que passou. A compacticidade e articulação interna da imagem objectiva permitem captar cumulativamente nela, isto é, sobre a superfície que ela é, três elementos: o elemento perceptivo (ver algo), o reconhecimento (ver algo como algo) e a apreensão da pluralidade de propriedades que lhe são constitutivas (ver algo em algo)<sup>43</sup>. São, apesar do largo espectro de usos que proporcionam, também correlatos da experiência estética, inseridas no jogo entre as suas qualidades internas e a referência ao sentir-se do sujeito.

---

<sup>41</sup> Sobre a diferença entre *representação* e *apresentação*, v.: *Ästhetik des Erscheinens*, pp. 271-276.

<sup>42</sup> *Ästhetik des Erscheinens*, pp. 258-259.

<sup>43</sup> *Ästhetik des Erscheinens*, pp. 284-286.



A quem subscreva a posição de que o poder da imagem corresponderia ao triunfo das ilusões, a conclusão de Seel é pacificadora: as imagens não podem substituir a realidade precisamente porque vivem exclusivamente dela, existindo imagem apenas e quando há um acontecer real do qual ela se distingue. Assim sendo, “que ‘o mundo se torne na imagem’, pode no máximo significar que mais e mais coisas do mundo se revestem do duplo carácter da imagem, o de ser coisa no mundo e coisa sobre o mundo, portanto, que cada vez mais coisas ganham *também* carácter de signo. É só porque a imagem surge dentro do mundo que pode ultrapassá-lo.”<sup>44</sup> Ao sentimento de inquietação face a uma inteira absorção da existência por estratos de artificialidade, contrapõe Seel o optimismo do enriquecimento. Mundo efectivo material e mundos de imagens (ou signos) não podem transmutar-se nem este substituir aquele. A multiplicação de imagens a que assistimos não se faz à custa da perda da realidade, mas, ao contrário, da sua expansão. O universo da imagem não é senão o mundo real refeito e transcendido por ela.

Os problemas levantados por esta multiplicação não estão porém definitivamente resolvidos. Se a referencialidade mundana é um elemento claramente presente na linguagem fotográfica e cinematográfica, existem outros tipos de imagens especiais particularmente incisivas hoje-em-dia e que parecem contraditar o princípio da referencialidade. Serão de interpretar como meras irrealidades os casos de imagens que não têm referente, carecendo ou escapando por isso à fenomenalidade? Cada vez mais são produzidos fenómenos sem realidade mundana correspondente, como a manipulação fotográfica ou os efeitos especiais no cinema, em número e diversidade tanto maiores quanto se aperfeiçoam as potencialidades dos *media* tecnológicos.

Um exemplo da provocação de irrealidade pode encontrar-se já nos primórdios da arte cinemática, no efeito aterrorizante causado pela visão do comboio que avança sobre os espectadores no filme-documentário dos irmãos Lumière. Ora, este efeito de irrealidade não é em si mesmo um efeito estético, mas um efeito visual fáctico que decorreu justamente da incapacidade de esses espectadores inacostumados referirem a imagem à realidade perceptiva e perceberem o seu estatuto de simulação<sup>45</sup>. A condição básica da fruição estética é a não confusão do representado com a realidade, e daí, o saber identificar o simulado como simulado, isto é,

---

<sup>44</sup> “Daß ‘die Welt zum Bild’ wird, kann höchstens bedeuten, daß mehr und mehr Dinge der Welt den Doppelcharakter des Bildes annehmen, Ding in der Welt und Ding über die Welt zu sein, daß also immer mehr Dinge *auch* Zeichencharakter gewinnen. Nur weil das Bild in der Welt hineinreicht, kann es weit über sie hinausreichen.” *Ästhetik des Erscheinens*, pp. 292-293.

<sup>45</sup> Cf. *Ästhetik des Erscheinens*, pp. 106, 116.

como um elemento, entre outros, do aparecer, mas nunca como sua componente única.

Interessa-nos ainda colher uma resposta deste autor que nos oriente no domínio das tecnologias do mundo do virtual. A este respeito a resposta é inequívoca. As chamadas “imagens virtuais” *não* possuem, em rigor, o estatuto de imagem. O ciber-espço e os “espaços de imagem” (*Bildräume*) não são verdadeiros espaços nem verdadeiras imagens, uma vez que carecem da *diferença* entre o plano onde se processa o curso imagético e o real concreto onde se situa o corpo do espectador.

A comparação com o cinema permite precisar melhor por que motivo o fenómeno virtual não é verdadeiramente imagem nem corresponde às suas propriedades. Por um lado, o visionamento de um filme implica, por parte do espectador, a consciência de uma diversidade de espaços que em nenhum momento se confundem: o espaço exterior da rua, o espaço interior da sala de cinema, a representação que se desenrola na superfície do écran e a realidade referida pelas cenas do filme. Por outro lado, graças às propriedades inerentes à expressão cinematográfica, toda a realidade em movimento no espaço fílmico possui autonomia e vai mudando independentemente do espectador.

No caso do ciber-espço, ou das manipulações na Internet, trata-se de “um estado espacial produzido através de uma máquina” e que o observador pode alterar, se souber coordenar os seus movimentos corporais com os comandos da máquina (computador e processador)<sup>46</sup>. Dá-se aqui como que um “transporte” do corpo para um espaço virtual, não apenas visual mas multi-sensitivo, que se vai alterando em função dos sucessivos actos manuais exercidos sobre o equipamento físico do *hardware* e em função do grau de sofisticação permitido pelo *software* – “No *cinema*, vemos num espaço virtual de movimento que nos deixa participar em movimentos que se desenrolam independentemente da posição do nosso corpo. No *ciber-espço*, vemos *em* um espaço virtual que se altera independentemente da posição (mas não dos movimentos) do nosso corpo.”<sup>47</sup>

Toda uma gama de fenómenos que enquadram o modo de ver, quer mediatizem informações ou possuam autonomia, como o *videoclip*, o

---

<sup>46</sup> “Den Begriff des ‘Cyberspace’ verwende ich hier in dem engen Sinn eines machinell erzeugten Raumzustands, der seine Ansichten in Koordination mit den leiblichen Bewegungen der (mit Dantenhelm oder Datenanzug) ausgerüsteten Betrachter verändert.” *Ästhetik des Erscheinens*, p. 287 nota.

<sup>47</sup> “Im Kino sehen wir einen virtuellen Bewegungsraum, der uns an Bewegungen teilnehmen läßt, die sich unabhängig von der Position unseres Leibes vollziehen. Im *Cyberspace* sehen wir *in* einem virtuellen Raum, der sich unabhängig von der Position (nicht aber der Bewegungen) unseres Leibes verändert.” *Ästhetik des Erscheinens*, p. 292.

*design* de computador ou o uso interactivo de imagens virtuais, estendem rapidamente o campo da visualidade e dada a divulgação do seu uso intervêm cada vez mais no nosso quotidiano e fazem parte dele. Não são todavia propriamente imagens, nem, pelo menos a nível dos princípios teóricos da Estética, sintomas de crise, nem comprovam o hipotético perigo de que toda a realidade vital se veria invadida por eles como por seres estranhos. A imagem vive unicamente enquanto for percebida como tal, apreendida na diferença em relação à não-imagem. Não captar esta diferença é o mesmo que perder ambas, realidade e imagem – “Só se encontra na imagem quem não se crê na imagem.”<sup>48</sup>

A experiência estética ganha toda uma acrescida relevância como orientação no percurso do mundo das sombras para o da realidade. Ela fomenta a capacidade de discriminação entre imagens e objectos, imagens artísticas e não-artísticas, proporciona uma especial competência no ver, permite uma pedagogia crítica do *saber ver*<sup>49</sup>. Ao lamento fúnebre da perda de consistência da realidade, Martin Seel contra-argumenta com a lição da caverna platónica. Havendo imagem apenas quando e porque há ser, ela é a melhor prova da existência de um mundo exterior, uma distinção que os prisioneiros de todos os tempos desconhecem. Também no nosso tempo o problema não decorre da integração de traços de irrealidade na realidade, mas, como sempre, da incapacidade da sua distinção.

O elemento central da Estética de Seel é a da percepção das *diferenças* no espaço em que algo acontece e se manifesta. Resta, por isso, descortinar alguns traços da experiência pela qual o objecto do acontecer se estetiza. Inicia-se como encontro (*Begegnung*), situação subjectiva avivada pela atenção ao acontecer. A percepção é sucessivamente elaborada pela imaginação e pela memória, que põem em relevo as potencialidades intrínsecas do objecto, e pela interpretação e reflexão que expandem em simultâneo o horizonte do objecto e o campo experiencial do sujeito<sup>50</sup>. Em vez de recusarmos as inovações sociais do espectáculo e da comunicação como obstáculos a uma pretensa genuinidade deste encontro, será preferível encará-las como modificações da situação perceptiva: estádios desportivos, parques públicos, lugares de diversão não impedem de modo algum a percepção, mas alargam os horizontes de possibilidade da situação estética<sup>51</sup>.

O aprofundamento da experiência estética é sempre uma dilatação da realidade. E “o prazer estético um prazer da existência finita face à existência finita.”<sup>52</sup> Porque, no fundo, só existe estética das coisas reais.

<sup>48</sup> “Im Bild ist nur, wer sich nicht im Bild glaubt.” *Ästhetik des Erscheinens*, p. 293.

<sup>49</sup> *Ästhetik des Erscheinens*, p. 286.

<sup>50</sup> *Ästhetik des Erscheinens*, pp. 135-149.

<sup>51</sup> *Ästhetik des Erscheinens*, p. 46.

<sup>52</sup> “Die ästhetische Lust ist eine Lust des endlichen Daseins am endlichen Dasein.” *Ästhetik des Erscheinens*, p. 220.

## RÉSUMÉ

### PENSER LE SENTIR D'AUJOURD'HUI. MUTATIONS DE LA SENSIBILITÉ ESTHÉTIQUE

Cet étude se pose la question suivante: est-ce que l'Esthétique philosophique contemporaine peut encore fournir un cadre conceptuel d'intelligibilité en face de l'extrême diversité des événements artistiques, mais surtout en face du changement croissant des manifestations de la sensibilité dans nos sociétés de masses?

Pour parvenir à une réponse cohérente, on commence par rappeler les principes fondamentaux de l'expérience esthétique et de la conception du goût selon Kant. Ensuite, on présente une synthèse de trois différentes lectures philosophiques de l'actualité conduites d'un point de vue esthétique: la fin des avant-gardes de Luc Ferry, la sensologie de Mario Perniola et la théorie des images de Martin Seel.